



Title	能における幽玄
Author(s)	柴田, 勝二
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1985, 18, p. 25-45
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48162">https://hdl.handle.net/11094/48162</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## 能における幽玄

柴 田 勝 二

### 1

能の味わいを幽玄という言葉で表現することはいうまでもなく常識であり、能がどういう芸能ないしは演劇であるかということを知らない人々ですらも、この二つの結びつきについて耳にしたことがあるのが普通だろう。しかし幽玄という言葉は能に対してだけでなく和歌においても用いられる言葉であり、また本来は中国から仏教思想と共に伝えられた外来語であつた。したがつてこの言葉のもつ内包は決して一義的に指し示すことができないばかりか、その領域すらも宗教・哲学・芸術にわたつて明確とはいえない。むしろそうした明確ではない対象を言い表わす時に限つて、幽玄という言葉が用いられる傾向が認められるともいえるだろう。

そうした傾向は幽玄に限らず、日本の芸術で用いられる美的な概念を表わす用語一般について見られるものであり、わびやさびといった言葉も、何か言葉では言い尽せない閑寂な味わいを作品が湛<sup>た</sup>えていると感じられた時に用いられる形容であろう。しかしそれらの言葉が指し示す味わいや情緒は、明確に定義し難いにせよ経験的に安定し

たものであり、その世界の中に住んでいる人々がまったく見当違いの対象に対して誤った用法をするということは考えられない。

たとえば能においても、幽玄という言葉があてはめられるのは、現在能に対してであるよりもむしろ夢幻能に対してであることは、事実として否定できない。弁慶や鞍馬天狗が現実には生きている人物として活躍する能よりも、死んだ武士や女性が亡霊としてこの世に姿をあらわし、現世の追憶を語りや舞によって表現する能のほうが、より幽玄な情緒にあふれていると、能の観客の多くは実感しているはずである。しかし演技の様式が現在能と夢幻能の間で異なるわけではなく、能を幽玄にするために不可欠であると考えられたシテによる舞も、現在能に欠けているわけではない。すると明らかに幽玄の味わいは能のもつ劇としての構造を結びついているはずであり、その構造が夢幻能と現在能で異なるために、役者によって表現される舞台のもたらす印象が異なったものになるのだと考えられる。

しかし能を演劇としてとらえる視点自体が一般的でないことと関連して、幽玄の情緒を能の構造と結びつけて論じようとした研究は数少ない。その中でも野上豊一郎は能、とりわけ世阿弥の夢幻能を、人物間の思想的な葛藤がない点で、劇ではないと断定したことで知られているが、演劇としての普遍性を離れた次元では能の味わいをそれとして愛しており、「能の幽玄」という論考でその内容を分析している。

この論考で野上氏が重視するものは能の幽玄と和歌の幽玄との関わりであり、もともと物真似を重んじる大和猿楽に属する世阿弥が深めた幽玄は、幽玄に重きを置く近江猿楽から導き入れたものではなく、俊成、定家らの歌論が展開していった幽玄の概念を消化した上で、それを能に表現したものであるという。なぜなら歌論における幽玄

はもともと余情を意味するものであったのが、室町時代には艶美で優雅なものを指し示すように変化しており、また世阿弥の能楽論を読むと、まさにそうした優美なものを指して幽玄という言葉が用いられていることが分るからである。<sup>(2)</sup>

もちろんこの議論はあくまで推論にとどまるものであり、また言語がもたらす幽玄と舞台の演技がもたらす幽玄がどのような点で通じあい、どのような点で異なるのかも明らかにしない。ただ野上氏によれば、能全体を支配する序破急のリズムのうち、破の部分が幽玄に相当し、したがって五番の能の構成で中間に演じられる鬘物の曲が、幽玄の要素をもっとも多く含むのだとされる。しかしなぜ破の部分が幽玄に相当するのかを説明する論証はまったくなされておらず、我々としてはただ、女性をシテとする能がもっとも幽玄に感じられるという筆者の実感が、一曲の展開だけでなく一日に演じられる能の構成にも用いられる序破急という含みの広い言葉に、安易に結びつけられたと考えざるをえない。

このように野上氏の「能の幽玄」は様々な点で論証の不十分さを見出すことができるが、直観的には正確な発見を含んでいると思われる。たとえば一曲の展開の中で、破の部分において演技や音楽が「最も緩慢で巧緻を極めることが、幽玄の情緒と少なくとも密接に関わっていることは否定できない。野上氏が不問に付したその間の関係を我々が明らかにすることができれば、能の幽玄というとらえ難い味わいの姿もまた、幾分明瞭になるであろう。

## 2

謡曲のいくつかの作品を読むと、現在能的な作品と比べて、夢幻能がきわめて一定した筋の展開をもつことが分

る。それと同時に描かれるシテの姿にもあるきわたった特徴を認めることができる。すなわち大部分の夢幻能が死者をシテとするにもかかわらず、多くの場合彼等は「死の準備」が十分できていないうちに死んだ人々、死と和解することなしにこの世を去った人々なのである。彼等に共通して見出される特徴は、何らかの形で冥界で苦しんでおり、その苦しみを和らげたいと願っていることである。彼等はたゞこの世に無念の思いを残して死んだ人々であり、その思いのために死と和解することができない。不覚の死によって現世から退場した武将や、恋のかなえられぬまま生命の果てた男女は、いわば生と死の、現世と冥界の重なりあう世界に住んでいる。その有様が描かれるのが、世阿弥によつて完成され、また我々が普通能の典型として思い浮べる複式夢幻能においてである。そこではまず、多くの場合旅僧であるワキが登場して自分の身分を明かし、今いる場所がどこであるかを述べる。それは都であつたり陸奥であつたりして、あくまでも具体的な名前をもっている。シテはその土地の若い娘や老人といった仮の姿をとつて、ワキの僧と出会うのである。

この導入部は複式夢幻能にほとんど決つた形としてあらわれるが、世阿弥以前の能においては、かならずしも導入部とそこからの展開のしかたは一定でない。たとえば観阿弥原作と伝えられる「卒都婆小町」はシテの中入のないうちの展開の曲であり、朽ち木に腰をかけた老残の小町と僧が哲学的な問答をくりひろげるうちに、かつて小町を恋いこがれた深草の少将の霊が小町にとりつき、その口を借りて恨みを述べ始める。その部分が曲の頂点であり、そこに到るまでの曲の構成は直線的に進んでいく。また「葵上」では最初ワキツレの廷臣が登場し、巫女を使つてシテの六条御息所の怨霊をこの世にみちびき寄せ、その怨霊を途中で登場したワキの横川の小型が祈り伏せるのである。

この二つの曲に見られるように、世阿弥以前にその基本的な形がつけられた能においては、多くの場合シテとワキの占める比重が拮抗しており、「シテ一人主義」ともいわれる世阿弥の夢幻能とくらべて、とりわけワキのものはたらきが西洋演劇の主役に対する相手役に近い意味をもっている。それに対して、世阿弥の夢幻能におけるワキの僧はもっぱらシテの姿を見つめる役であり、念仏を唱えてシテを成仏にみちびくことはあっても、その鎮魂は形式的であり、「葵上」の横川の小型のように実際に舞台上で動的に活動し、長々と鎮魂の文句を唱えるということはない。世阿弥が劇詩人として観阿弥までの作者と異質であった点は、劇の行動の焦点をシテ一人にしばり、シテが抱えている苦しみが自己の行動によって緩和にみちびかれる過程を描いたことであり、その点において世阿弥の悲劇作家としての普遍性をすら見出すことができる。

世阿弥が描くシテを苦しめているものは、多くの場合記憶のもたらす感情である。たとえば本来修羅道に落ちた武士が肉体的に責められる姿を描くものであった修羅能においても、世阿弥はむしろ敦盛や忠度のような風流の道にかかわる人物をシテとし、彼等が現世への執着からいかにして解き放たれるかを描いた。髪物に属する大部分の作品は世阿弥作という確証をもっていないが、これらの能においても、シテの女性達は現世の記憶によって苦しんでおり、そのため現世に対する妄執にとらえられている。作品に描かれる行動の形によって、我々はこれらの作品群をも少なくとも「世阿弥風」の能と考えることができるのである。

西洋の悲劇作品に登場する主人公に共通して認められる特徴は、彼等が何らかの形で自己と外界との間にある、ずれに苦しんでおり、そのずれがもたらすおそれや不安といった感情にかたをつけるために模索しつつ行動することだが、能のシテ達もまた、彼等にとっての現実世界、すなわち冥界において容易に解決のつかない感情の重荷から

解き放たれようとして行動する。能のシテ達は生前は社会生活を営む一人として他者との関わりの中に生きていたが、死によって冥界に投げだされた後は、あくまでも孤独のうちに生きる人間として、自己を見つめながら生きつづけるほかはない。他者とのつながりを絶たれた以上、彼等の眼は自己に向けられざるをえないが、その時に彼等を苦しめるものは、まだ彼等が現世との絆を完全に断ち切ってはいないということであつた。いわば彼等は「出家」をせずに現世を捨ててしまつたのであり、そうせざるをえなくなつた理由について思いをめぐらしている。それは多くの場合、彼等が現世にあつたときに何らかの形で忘れがたい場面に立たされ、その場面の記憶が彼等の脳裡を頑固に去ろうとしないからである。そしてその記憶は、喜ばしさがもたらすものであるよりもむしろ、恥や無念を与えられた行動がもたらすものである。

我々は普通勝利や得恋によつて感じる歓喜や幸福感に、あるとき体中を満たされることがあつても、そういった喜ばしい感情と比較的容易に切れることができる。我々の行動は勝利に到る過程において十分に満たされたと感じるからであり、繰り返しふり返ることによつてそれを検討しようとすることは、むしろその喜ばしさを色あせて見えさせかねない。反対に恥や無念を与えられることになつた行動は、我々にそこに何かが欠けていたという反省をもたらし、その欠けたものを回復しようとする意識が、行動の場面を記憶の中に強くどめることになることが多い。しかし現実世界において終了した行動を時間をさかのぼつてやり直すことはできない。そのために我々は生活における新しい行動によつてその失われたものを代替的に回復しようと努力するが、能のシテの不幸は、彼等にとつて現実世界での行動の可能性が完全に閉ざされていることであつた。彼等はすでに失地を回復する機会を失つているのであり、そのために記憶がもたらす感情を容易に処理することができない。そして「世阿弥風」の夢幻能の構成

は、シテが冥界においてはかたのつけられない感情を、現世に生きるワキに向けて表現することで軽減しようとする行動によって形づくられているのである。

## 3

たとえば鬘物の一曲である「姨捨」は世阿弥作であると確言されてはいないが、その人物の行動の形によって、「世阿弥風」の能の一つとして考えることができる。「姨捨」のシテは、自分が育てた甥の妻に憎まれ、月の夜の山に捨てられた老女であった。彼女はその無念の思いによって冥界においても安住することができず、仮の姿をとって現世に姿をあらわしている。更科の里に住む女として登場したシテは、そこでワキの旅人と出会うのである。

シテの仮の姿である里の女に旅人は、昔この山で姨捨がおこなわれたことを知っていて、それはどのあたりかと尋ねる。それに対し女は、ここにある桂の木の下に老女は捨てられたのであると答える。その捨てられた老女はいまだに死にきいていないらしく、二人はともに彼女の執念があたりになだよっているのを感じる。そこへ里の女は突然旅人に対して、思いがけない申し出をする。

シテ さてさて旅人はいづくよりいづかたへ御通り候ふぞ。

ワキ されば以前も申すごとく、都の者にて候ふが、更科の月を承り及び、初めてこの所に来りて候。

シテ さては都の人にてましますかや。さあらばわらはも月とともに、あらはれ出でて旅人の、夜遊を慰め申すべし。<sup>(3)</sup>



旅人は驚いて、そのような不思議な申し出をする女は一体本当は何者であるのかと問う。すると女は、自分ばかりでここに捨てられた老女であり、月の澄む夜に「執心の闇をはらさんと」こうしてあらわれ出たのであると告げて、姿を消す。

ここまですが前場であり、土地の者であるライが登場して、ワキに姨捨の伝説を詳細に述べる。ワキは最前の里の女がやはり捨てられた老女の亡霊であることを知り、ライは亡霊のための供養に一夜を過すようにワキに勧めて、退場する。ここから後場となり、シテは老女の亡霊としての真の姿を見せて旅人の前にあらわれる。

シテ あら面白の折からやな、あら面白の折からや。明けばまた秋、半ばも過ぎぬべし、今宵の月の惜しきのみかは。さなきだに秋待ちかねて類なき、名を望月の見したにも、覚えぬ程に隈もなき、姨捨山の秋の空、あまりに堪へぬ心とや、昔とだにも思はぬぞや。

この美しい科白によって、シテがこの満月の夜を待ちかねていたことが分り、そしてこの機会を逃せば、自分が姿をあらわすことは永久にできなくなってしまうかのように、老女は旅人の前で一気に舞を見せる。しかしながらそれは亡霊が生命を得て姿をあらわすことのできる一夜の中だけの宴であり、夜が明けるとともに、亡霊は姿を消さねばならない。こうして老女はかつて姨捨山に捨てられたように、一夜の夢が破れることによって、再びそこに捨てられたのであった。

以上が「姨捨」の構成であるが、この作品が示す夢幻能の典型的な展開は、シテの行動がもつ特徴とワキが存在

する意味を明瞭にあらわしている。「世阿弥風」の夢幻能のシテ達が願うことは第一に自己の住む世界、すなわち冥界に安住することができない精神的な苦しみから解き放たれることであり、そのためにワキの鎮魂を求めている。謡曲を読んだときに、あるいは能の舞台を見たときに、我々に訴えかけるものは主としてシテが占める言葉や行動であり、ワキはほとんどシテに対するそえ物程度の重要性しかもっていないように見える。しかしシテが冥界から行動をおこすのは、ほかでもなくワキが鎮魂の力をもった人物として期待されているからである。シテはまずそのワキに出会うために時空をこえて、現世の中に仮の姿をとってあらわれねばならない。

「姨捨」の里の女が謎めいた科白を口にするように、我々は前ジテとしてあらわれた村人や老人に対しても、彼等の真の姿がこぼれ出る気配を感じ、その緊張感が前場の興趣を形づくっているが、それはシテがワキをその場にとどめるために誘惑している過程であるともいえる。その過程においてワキの鎮魂は準備される。そしてシテがおこなう感情を明確化する行動は、結局後場において後ジテとしてワキに見せる表現に収斂される。シテは感情の重荷を与えられる起因となった場面を何らかの形で表現し、それに対するワキの祈りによる浄めを受けようとする。それによってシテはその場面の記憶からたち切られようとするのである。その時ワキは主としてシテの表現に対する観客となっている。おそらくその理由の一つは、シテの表現が曲が異なるごとに一人一人違っているのに対して、ワキの祈りはいつも同じであるために、劇においてワキのもつ比重を大きくする必要がなく、したがってワキに与えられた主な役割は第一にそこに存在して、シテの表現を見とどけることに単純化されるようになったからである。『姨捨』は曲の展開において夢幻能の典型的な作品であったが、典型的でなかったのはワキが旅僧ではなく単に旅人だったことであり、もともと鎮魂の能力をもっていない人間に対してさえシテが表現をおこなうことは、「世阿

「弥風」の夢幻能におけるワキの意味をきわめてよく暗示している。見る者としてのワキの性格が強められれば、僧としての本来のはたらきがとくに求められないところまでいくことは自然だからである。

そしてワキが僧として登場する多くの「世阿弥風」の夢幻能において、ワキのもつ比重がシテに比べていちじるしく小さいもう一つの理由はやはり、これらの能に登場する僧達が本来きわめて控え目な存在だからである。多くの場合「諸国一見の僧」として登場するワキの僧は寺社に属さない放浪の僧であり、或る土地にやってきてたまたま前ジテと出会うにはすぎない。ワキが能舞台に登場するときにシテと同じく橋掛りを渡ってくるのは示唆的であり、シテが現世と冥界のはざままで漂う者であるように、ワキもまた現世において一つの定着した場所に帰属せずに漂いつづける人間である。彼等が社会の構造からはみ出して放浪する者となつたのは、全国のいたるところであつた戦乱で死んだ人々の魂を慰めるためであつたが、源平の合戦、南北朝の争いの終つた室町期に常におこなわれていた回向供養について、たとえば姉崎正治は次のように述べている。

回向供養は又悔過懺法として、人間各自の宿業を思ひ、罪過を反省して、之を償はうという真剣の修法として行はれた。天平時代には特にこの悔過修法の盛んな時代であつたが、後世には又形をかえて懺法は絶へなかつた。この修法には、現在の苦悩災害を通れたいとの祈請要素が多く加はつたが、又一切、利害を超越して、捨身捨命の誠を致さうといふ方にも行はれた。遁世修業は即ち弘い意味での悔過又捨身であり、平安末期以来、室町時代にも中々多く、其の実例がかなり多く謡曲にも現はれてゐる。<sup>(4)</sup>

その例が「石橋」の寂昭法師や「江口」の西行法師であると姉崎氏はつづけるが、普通はワキの僧は「諸国一見の僧」であるだけ告げて、具体的な名前を明かさない。社会から脱落した人間である以上、名前をもっていないのは自然であるが、同時に彼等が回向供養をめざしながらも、「葵上」の横川の小聖のような超人的な鎮魂の魔力をもっていないことを暗示している。「世阿弥風」の夢幻能のワキの旅僧達にできることは、鎮魂のための念仏を唱えながらシテの表現をしっかりと見守ってやることしかない。それがワキにとっての精一杯の表現であり、世界において微力であるという点で両者は対等であるといえる。色濃い仏教的思想の中に成立しているながらも、舞台の上でシテとワキが対等に会合うことから始まる夢幻能の行動が、単なる儀式ではなくて人間的な感動をもたらす劇となった大きな理由は、このようなワキに与えられた性格によつていると考えられる。

一方シテにとつての表現の中心となるものは舞を舞うことであるが、世阿弥の功績は一曲の能におけるこの舞を、シテの主体的な感情表現として位置づけた点にある。いうまでもなく現在の能の世界においては、役者がその舞においてあからさまな感情を表現することはいましめられており、あらゆる心理的な表現は舞の様式の中に完全にかしこまれなくてはならないとされる。しかし能の戯曲である謡曲を読むかぎりでは、我々はそこに人間の情念が烈しくほとばしっている様を見ることができるのであり、様式の中に押えられた舞台の役者の演技を見る時でさえ、いわば静寂な水面下に大きなうねりが渦まいている気配を感じることができ。そしてそうした緊迫した気配で舞台を満たす根本にあるものが、世阿弥の夢幻能のもつ劇としての構造なのである。

能の歴史をふり返してみると、鎌倉時代以降互いに影響しあう関係にあった猿楽能と田楽能のうち、猿楽能がその拮抗状態からぬけ出して、芸能としての飛躍をとげ、世阿弥によつて大成にみちびかれる直接のきっかけとなつ

たものが、父親阿弥による曲舞の導入であったことが分る。曲舞は遊女の芸であった白拍子舞から派生したものが、白拍子舞が歌謡につれて舞われたのに対し、曲舞は一つの物語にしたがって舞われたといわれている。この曲舞の導入によって猿楽能は文芸的な要素を強くもつことになったが、観阿弥の時代においてはまだ重要であったのは、シテが舞う場面を合理的にみちびきだす構成を能に与えてやることであり、その舞は職業的な舞踏家の技艺として舞われてもよかった。事実初期の能の舞台には、演技よりも舞うことを専門とする人間が上ったと考えられているが、世阿弥はその舞を曲の中心にすえつつ、それを職業的な技艺ではなく、一人の人間の感情表現として意味づけることができた。その結果能は普遍的な高さと深まりをもつ演劇にまで高められたのである。

## 4

我々はこれまで夢幻能の劇としての構造を明らかにしようとしてきたが、謡曲を読んでまず気がつくことは、地謡という語り手が大きな比重をもつて存在しており、そのために登場人物が対話をかわすことによつて劇が進行していく西洋の戯曲とは、文学として同一の形式の下に扱えないということである。その点から能が劇として未熟なものにとどまっているという批判をおこなった野上豊一郎は、反対に人物の対話が地謡を圧倒して劇を構成している、小次郎信光らの現在物の能を西洋的な劇の概念にもっとも近いものとして評価したわけだが、その結果形式としては劇的であるはずのそれらの現在能が、野上氏にとつてかならずしも能として強い感動をもたらさないという矛盾をきたすことになった。<sup>(5)</sup>

しかしながら地謡の比重の大きさによつて能、とりわけ世阿弥が中心となつてつくられた夢幻能が形式的に劇と

して完成の手前にあるという意見は、多くの人々によって分けもたれている。たとえば吉本隆明の『言語にとつて美とは何か』の「構成論」によれば、劇は物語の概念が崩壊すると同時に、それまで語り手によって語られていた人物達が総体性をもった人間として、みずから語り、みずから行動するようになって成立する形式であり、その過程を吉本氏は狂言から鬘物、狂女物をへて現在物にいたる能の系譜に見ている。そしてこの図式にしたがえば、日本(6)の古典悲劇は夢幻能ではなく近松の浄瑠璃において完成するのである。

吉本氏は能における劇的なものの発展の過程について、「劇としての出来栄ということとはかわりなく」とことわっているものの、夢幻能の多くが観客の知悉した物語をふまえているのは、要するに人物の独立性が不十分であつたために、物語の中にはめこまなければ生命をもつことができないからであると考えている。しかしこれは明らかに吉本氏の思い違いであろう。世阿弥は劇作家としての才能が不十分であつたために、登場人物の対話だけで劇を構成することができなかったのではない。現に観阿弥ら世阿弥の前の時代の作家達はすでに、「自然居士」のような人物同士の対話が軸となつて劇の筋が運ばれていく形の曲をつくつていたからである。もし世阿弥が作劇面で観阿弥らの方法を受けついで発展させていたとしたら、おそらく能は現在能の世界の中で花開くことになつたであろう。そうすれば我々が抱く能の典型的な姿も現在のそれとは異なるものになつたに違いないが、少なくとも能を夢幻的な曲によつて代表させる現在の一般的な見方の基本をつくつたのは世阿弥にほかならない。だとすれば世阿弥は明らかに積極的に人物を物語の中に埋めこもうとしたのであり、そのことによって結果的に複式夢幻能が能の主流を占めるようになったのだと考えられる。

なぜ世阿弥は人物からみずから語り、みずから動く独立性を奪い、その人物をもつ物語の比重を劇において高め

たのか？ その理由こそがおそらく、世阿弥の生きた時代の趣味が、もっぱら幽玄なものを求めていたから、ということである。

幽玄の風体の事、諸道・諸事に於いて、幽玄なるを以て上果とせり、ことさら当芸に於いて、幽玄の風体第一とせり。<sup>(7)</sup>

(『花鏡』)

はじめに触れたように、世阿弥が端的に幽玄であるとしたのは、人間の優美な立居振舞であり、そういった優美さを身につけた人物を能に登場させることが、能を幽玄にすることであると考えた。また人物が幽玄であることを示すためには舞を舞えることが必要であり、その舞によって人物の優美さが中心的に表現されるのであった。

このような条件を満たす人物を登場させるために、物語が求められていた。『伊勢物語』や『源氏物語』の中の人物であれば、その優美な世界からあらわれ出てきたことが、人間の優美さの保証を与えていた。能の作者はゼロから人物像をつくりあげるのではなく、人々にあまねく知られた物語を土台とすることによって、人物に厚みを与えることができる。その人物によって表現された幽玄の情緒もまた、奥行きをもった揺るぎのないものとなるべきであったのである。また世阿弥が多くの作品を残した修羅物の能はおおむね『平家物語』を背景としているが、この戦記文学が単に血なまぐさい闘いだけを描いているのではなく、それと同じくらいに人間の恋や音楽にかかわるこまやかな感情のひだを表現していることは、我々の知るところである。そのために世阿弥は『伊勢物語』や『源氏物語』

語』に劣らず、この物語に能の題材を求めることができた。

こうした由緒のある物語を土台とする曲を世阿弥は「本説正しい」能と呼んだわけであるが、この「本説」の正しさは幽玄の基盤となったと同時に、能という芸能に貴族の鑑賞に耐える正統性をもたらすことに効果があつたに違いない。<sup>(8)</sup>能が演劇として完成されていく過程は、民衆の中に生れた芸能が、その出身のいやしさを打ち消しつつ、貴族文化の体系の中に取りこまれていく過程でもあつたのである。

さてこのようにして世阿弥の時代の能が、意識的に物語の要素を内に含むことによって、地謡のもつ比重が高められることになった。地謡こそが舞台にありながらもつばら語ることに専念する役であり、この人々が存在することによって、能が演劇でありながら、なお物語の世界と切れていないことが暗示されるのである。その点で能の地謡は、主人公と向いあう劇の中の一つの役柄であるギリシャ悲劇のコロスとは本質的に異なる存在である。その物語的なものの残存は、端的には「地の文」が謡曲に残されていることに認められる。「地の文」がとりわけ定まった形であらわれるのは、前ジテの中入りの直前である。

自己の正体を明示した前ジテの退場の姿を、地謡は語り手の立場で「失せにけり」と観客に告げる。しかし我々が注目しなければならないのは、地謡がこのような第三者的な視点から「地の文」の役割を果すことよりも、むしろワキの内面に立ちいつて、その思索や感情をすら語るという点にある。複式夢幻能の後場はほとんど後ジテの表現によつて占められているが、この場面でシテが舞うことに専念する一方で、謡曲の言葉は大部分地謡によつて語られる。そしてその語られる内容はシテの内面に関わるものであり、本来ならシテ自身によつて述べられてもよいものである。



シテ たはぶるる舞の袖、

地謡 返せや返せ、

シテ 昔の秋を、

地謡 思ひ出でたる、妄執の心、やるかたもなき、今宵の秋風、身にしみじみと、恋しきは昔、偲ばしきは閻浮えんぶの、秋よ友よと、思ひをれば、夜もすでにしらしと、はやあさまにもなりぬれば、われも見えず、旅人も帰る跡に、

シテ 独り捨てられて老女が、

地謡 昔こそあらめ今もまた、姨捨山とぞなりにける。姨捨山となりにけり。

たとえば「姨捨」の終結部はこのように展開するが、このシテの内面を語るはたらきにこそ、能における地謡の独特の意味あいがあるといえるだろう。もちろん舞を構成の中心に据えることで演劇となった能にとつて、何よりもシテの優美な舞を見せることが第一に考えられたはずであり、そのためにシテが述べるべき言葉を地謡が肩がわりしたという事情を推測することができる。しかしシテの内面を表現する一連の言葉を、シテと地謡が代わるがわるうたうことによつて、明らかに舞のための便宜以上の効果が生れることになった。

舞台の上に存在しているのは一人の人物であるが、その一人の人物がつねに二つの異なる位相から表現されることになったのである。夢幻能の後ジテはほとんど死者であるが、死者が生者に姿をかりるのではなく。亡霊として登場するために、前場におけるような仮の姿と真の姿との二重性はなくなつて、シテはそれ自身としてあらわれて

いる。つまりシテは舞台で自己の記憶の現在の形を表現しているのだが、地謡にとつてはそうではない。地謡が語る者である以上、語られる人物はかならず「過ぎきつた者」である。一人の人物が人生を生き終え、その行動が完了したものとして語り手の記憶の中に位置づけられてはじめて地謡はその人物について語ることができる。すなわち地謡によつて語られるということ自体が、シテがすでにその人生を終えた「死者」であることを示しているのである。

夢幻能を特徴づけている生と死の葛藤という主題は、おそらくこの一人の人物がみずから演じつつ、同時に他者によつて語られるという提示の方法によつて強められたに違いない。いうまでもなく仏教的な死生観を背景とした「江口」のような複式夢幻能の作品は観阿弥の時代にもつくられていたが、その時代においては単に主題の一つにすぎなかったものが、世阿弥にとつて中心的な主題となつたことに意味があるだろう。その意味で地謡を重視することとは、劇と物語の間に橋をかけただけでなく、能の主題を深めることによつて能をより劇的にしたのである。我々が「井筒」のような、特別強い苦しみの中にいない人物をシテとしたならかな作品を見て、むしろ熾烈な戦闘の場面が語られる修羅物の作品を上まわる劇的な緊張感を感じるのは、この夢幻能の構造によつていゝ。

「井筒」は『伊勢物語』を「本説」とする、世阿弥作の確証をもつ唯一の鬘物の作品であるが、この作品が広く知られた典拠をもち、典型的な複式夢幻能の展開をふまえながら、たとえば「忠度」や「敦盛」などといった作品と異なるのは、後場におけるシテの行動が単に語られる現世の物語の中にうずもれてしまわないことであろう。後ジ

テの井筒の女は業平の形見の衣を身につけてあらわれ、作り物の井戸にうつた自分の姿が女ではなく男であることを見る。

地謡 筒井筒、井筒にかけし、

シテ まろが丈、

地謡 生ひにけらしな、

シテ 老いにけるぞや。

地謡 さながら見見えし、昔男の、冠直衣は、女とも見えず、男なりけり、業平の面影、

シテ 見ればなつかしや。

もちろんそれは単に男の姿をしているからではなく、恋人の衣に包まれることによって、男への思いが彼女の自己意識を溶解させてしまったからであろう。この時後ジテは男でもなく女でもなく、また生者でもなく死者でもない宙づりの状態にいる。この自己でありつつ同時に自己でない意識の表現が、ちょうどみずから演じつつ他者によって語られる舞台の姿と対応していることはいうまでもない。シテの内面と舞台の表現の方法が比類なく一致しているという点で、「井筒」は夢幻能の傑作となったのである。

舞台において「生きている」シテは、劇の筋においては「死んで」おり、シテが舞台にあらわれるかぎり、この二つの時間はせめぎあつてシテの中に存在している。現在我々が見る舞台の速度が、世阿弥の時代と比べて格段に

遅くなっているというのは周知の事実だが、遅くなるにはそれだけの必然性が能にこめられていたと考えられる。つまりシテの舞台における行動を、つねにその内に潜んでいる死の力がひきとめるのである。舞台の上のシテの極めてゆるやかな動きは、シテが生きていると同時に死んでいることを暗示している。逆にそのために現在能的な作品はしばしば我々に、極端に退屈だという印象を与えかねないのである。

シテが表現のために前に進みつつ、同時に死の重さによってひきとめられる行動の姿は、夢幻能一般に見られるものだが、我々が前に見たシテの姿は、この前進と抑制の葛藤を凝縮して表現しているといえるだろう。「姨捨」の老女は自己の老残の姿を恥じながら、舞わずにはいられない衝動によって舞うのであったが、夢幻能の世界を見たすと、この自己を恥じる心と表現に対する衝動がせめぎあつてシテを動かしている例が数多く見出される。彼等の脳裡にすみついた記憶が、彼等に恥や無念を与えたものである以上、当然それを表現することは、再びその無念さをかみしめることにつながるだろう。そしてこのシテを前進させつつ後退させる感情が色どる表現こそ、世阿弥が幽玄という言葉でなかつたかと推測することは、不可能ではないであろう。

世阿弥は曲に幽玄な情緒を与えるために、優美な人物を主人公に選んだのだったが、いうまでもなく人物の選択は幽玄のための前提にすぎず、シテとなった人物を表現する役者の演技が、幽玄なものを生むはずである。そのために世阿弥は膨大な演技論を書いているが、その中で我々が注目しなくてはならないのは、世阿弥が能の演技が豊かになるためには、役柄にこめられた二つの相反する要素を認識した上で統合すべきだと考えたことである。たとえば鬼の演技はただ恐ろしく見えることをめざすのではなく、それが面白みをも含んでいることが望まれる。また老人は若々しく振舞いたがるものであるために、その演技にも一点の若やいだ風情を添えれば、老木に花の咲くよ

うな興趣が生れるのである。

そういった役柄における異質な要素の止揚が、幽玄な演技をもたらすと考えられるが、そのことは世阿弥が幽玄な情緒を重んじながらも、弱々しい演技を斥けたことと同じ精神でつながるだろう。世阿弥によれば、女性や美男や花は本来幽玄なものであり、一方武士や神や松は強いものであるとされる。しかし誤って優美であろうとするとそれは弱い物真似になってしまい、強くあるべきでないものを強く演じようとする<sup>(10)</sup>と荒い物真似に終るのである。世阿弥が肯定する演技の風情は幽玄であることと強いことであるが、この二つの表現にはいずれも静的な面と動的な面の調和が含蓄されており、この二つの要素の比重が前者に傾けば幽玄になり、後者に傾けば強くなるのだと考えることができる。一般に能の幽玄という言葉で表現する常識に従えば、強いとは修羅物の能などに認められる、男性的な性格の勝った幽玄の形だともいえるであろう。

そういった演技の風情をもたらすことをめざして、世阿弥は謡曲における人物の造形をおこなったはずである。前進と後退を、能動的な面と受動的な面を同時にあわせもった人物として、主人公であるシテは描かれねばならなかった。そのためにシテは生と死の境に漂わねばならなかったのであるし、表現に対する意欲と恥じらいを同時に感じる人物でなければならなかったのである。

このように考えると、野上豊一郎が幽玄に相当すると直観的に述べた、一曲の展開の中で「最も緩慢で巧緻を極める」破の部分が、これまで眺めてきたシテの行動の姿にあてはまる<sup>(11)</sup>ことが分るだろう。「緩慢で巧緻を極める」のは破の部分の一般的な特徴であるというよりも、一日の演目の配列における破、すなわち中間の位置におかれる髪物が代表する複式夢幻能のシテのもたらす印象だったのである。

## 注

- (1) 野上豊一郎の演劇観、能に対する評価は『能——研究と発見』（岩波書店、一九三〇年）、『能の幽玄と花』（岩波書店、一九三四年）にくり返し述べられている。野上氏は日本の古典劇が真に劇的になったのは歌舞伎においてであると考えていたようであるが、それにしても不思議なのは氏がそう考えながら、自分自身あまり劇として魅力を感じていない能についてこれほど多量な研究を残したということであろう。
- (2) 野上豊一郎『能の幽玄』（『能の幽玄と花』に所収）。
- (3) 以下謡曲の詞章の引用はすべて小学館日本古典文学全集『謡曲集（上）』による。
- (4) 姉崎正治『謡曲に於ける佛教要素』（東京創元社『能楽全書』第一巻、一九七九年、に所収）、九二頁より引用。
- (5) 野上氏の「ワキの舞台的存在理由」（『能の幽玄と花』に所収）によれば、「谷行」、「壇風」といった、ワキがシテを上まわる活躍を見せる現世的な能は、劇としてはあまりに楽劇的であり、能本来の詩的情緒を欠いた作品であるとされる。
- (6) 吉本隆明『言語にとつて美とは何か』（勁草書房、一九七二年、第V章「構成論」を参照）。
- (7) 世阿弥『花鏡』（岩波書店日本思想大系『世阿弥・禅竹』に所収）の「幽玄之入」堺事」、九七頁より引用。
- (8) 『本説』に関する言及は少なからず見られるが、たとえば『風姿花伝』では世阿弥はよい能の条件として「本説が正しく、風趣や様式が珍しく、見せ場をもち、風情が幽玄である」ことをあげ、由緒のある物語を下敷とすることを強調している。（『花伝第六花修云』）。
- (9) 世阿弥『風姿花伝』（『世阿弥・禅竹』に所収）の「花伝第七別紙口伝」、五六～五九頁。
- (10) 同、『花伝第六花修云』、五〇～五一頁。